



Michel Espagne, Pavel Alexeiev et Ekatarina Dmitrieva (dir.)

## La Sibérie comme champ de transferts culturels De L'Altai à la lakoutie

Demopolis

---

# 17. Altaï romantique et gothique dans le journal de voyage de Thomas Witlam Atkinson

Valeri Marochi

Olessia Koudriavtseva-Velmans

---

DOI : 10.4000/books.demopolis.3088

Éditeur : Demopolis, Presses universitaires Sun Yet-sen de Guangzhou (Chine)

Lieu d'édition : Demopolis, Presses universitaires Sun Yet-sen de Guangzhou (Chine)

Année d'édition : 2018

Date de mise en ligne : 1 octobre 2020

Collection : Quaero

ISBN électronique : 9782354571696



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

MAROCHI, Valeri. 17. *Altaï romantique et gothique dans le journal de voyage de Thomas Witlam Atkinson*  
In : *La Sibérie comme champ de transferts culturels : De L'Altai à la lakoutie* [en ligne]. Paris : Demopolis, 2018 (généré le 04 octobre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/demopolis/3088>>. ISBN : 9782354571696. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.3088>.

---

## Altaï romantique et gothique dans le journal de voyage de Thomas Witlam Atkinson

Valeri Marochi

Thomas Witlam Atkinson (1799-1861) fut un architecte et artiste anglais. La recherche la plus détaillée à ce jour sur sa biographie et les circonstances de son voyage est le fait d'un de ses descendants, le journaliste Nick Fielding<sup>1</sup>. Pourtant, son livre et les fragments publiés sur le blog dédié à Atkinson n'éclairent que quelques unes des questions soulevées par l'activité de cet homme qui était excentrique, mais était doté d'un solide sens pratique à l'anglaise.

De 1847 à 1853, ayant obtenu le soutien de quelques personnalités influentes de l'Empire russe, il voyagea dans la partie asiatique de la Russie et en Chine (sur la territoire de l'actuelle Mongolie pour être précis). En 1858 sortit la première partie de son journal consacré à la Russie : *East and West Siberia: The Narrative of Seven-Year Explorations and Adventures in Siberia, Mongolia, the Kirghis Steppes, Chinese Tartary, and part of Central Asia* (1858), que nous allons analyser du point de vue de la représentation romantique du pays traversé. C'est un texte consacré à l'Altaï, auquel s'ajoutent les descriptions des montagnes de l'Oural et de l'Alataou, qui sont comparables par leur imagerie romantique.

L'un des objectifs du séjour inhabituellement long d'un Anglais dans un pays étranger était le renseignement sur la situation aux lointaines frontières de l'Empire britannique, à la veille de la guerre

---

1. Nick Fielding, *South to the Great Steppe: The travels of Thomas of Lucy Atkinson in Eastern Kazakhstan, 1847-1852*, London, FIRST Magazine Ltd, 2015.

entre la Grande-Bretagne et la Russie (*Great Game*, de 1840 à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle), et aussi la collecte d'indications sur le potentiel de l'industrie militaire ennemie avant la guerre de Crimée (1853-1856). Pourtant, ces visées n'excluaient pas d'autres buts encore plus importants pour Atkinson et typiques pour un voyageur européen de son temps. Et c'est exactement ces objectifs qui sont placés au cœur de son récit de voyage.

Parmi ces buts, nous pouvons citer la découverte visuelle (près de 560 dessins faits à partir de la nature) et discursive de parties peu connues et exotiques de la Russie et de la Chine, la recherche de lieux pittoresques par un touriste et esthète romantique, l'alpinisme et d'autres aventures souvent dangereuses pratiquées par un sportif (*sportsman*) anglais, comme Atkinson lui-même préférait définir son intérêt pour la chasse.

Durant son voyage, il rédigea son journal, mais dans le texte publié plus tard, il n'y aura pas de cadre chronologique : il y fixe seulement la localisation de l'espace, le temps des saisons, des jours et des nuits. Dans l'introduction, il déclare : *I have brought back faithful representations of the scenery, without taking any artistic liberties; [...] Mine is a simple narrative of facts, taken from journals kept with scrupulous care during the whole journey*<sup>2</sup>. Comme nous pourrions le voir plus loin, les croquis d'Atkinson, si nous jugeons d'après ceux qui sont inclus dans les illustrations, reproduisent le paysage de façon mimétique, mais la narration ne peut pas être considérée comme « un simple récit sur des faits ».

Bien évidemment, nous pouvons considérer le travelogue d'Atkinson comme une source ethnographique, apportant des connaissances sur la région, utile pour les études historiques et ethnographiques sur le Kazakhstan, l'Altaï russe et la Mongolie<sup>3</sup>.

---

2. T. W. Atkinson, *Oriental and western Siberia: a narrative of seven years' explorations and adventures in Siberia, Mongolia the Kirghis steppes, Chinese Tartary, and part of Central Asia*. By Thomas Witlem Atkinson, London, Hurst & Blackett, 1858, p. 7. Dans la suite, les références aux folios de cet ouvrage sont données dans le texte, entre parenthèses.

3. V. Vedernikov, « Povsednevnaia žizn' altajskoj gornoj korporacii v vospominaniiah anglijskikh putešestvennikov Ž. Kokrena, Č. Kotrehla i L. Atkinson », *Izvestija Altajskogo gosudarstvennogo universiteta*, Vyp. 4 (72). T. 2. 2011 URL : <http://izvestia.asu.ru/2011/4-2/hist/08.ru.html> (cité le 10.09.2017. — D. Kollinz, *Anglojazyčnye*

Pourtant, le descriptif des difficultés du déplacement sur les routes de la Russie, les observations épisodiques sur les peuples asiatiques, enfin les descriptions de l'industrie russe et des petites villes de l'Oural et de la Sibérie cèdent le pas à la vivacité des observations géologiques des paysages montagneux et aux images de montagnes (*scenes, scenery*) qui se distinguent par leur majesté et un mouvement effrayant.

Plus de la moitié du texte est consacrée aux voyages dans les zones montagneuses et à des aventures. Dans le livre, il y a trente lithographies en couleur et trente-deux gravures. Y dominent essentiellement des croquis de montagnes de l'Oural, de rivières, de lacs ou de leurs environs romantiques, comme une chute d'eau et un cratère de volcan. Seules quelques lithographies et quelques gravures offrent des images ethnographiques des « Kirghizes » et des « Kalmouks ». S'agissant des croquis qui ne sont pas inclus dans le livre, la domination des paysages romantiques y est sans doute encore plus impressionnante. Cette thématique essentielle fait corps avec les petites narrations du voyage d'Atkinson — qui touchent à la recherche d'un endroit encore plus pittoresque pour la prochaine esquisse, un endroit qui n'a été atteint qu'une fois divers obstacles surmontés.

Nous ne pouvons pas ne pas remarquer que même sur cet arrière-plan, les montagnes de l'Altaï se manifestent comme un lieu très privilégié : leur est consacré pratiquement un tiers de tout le texte. De plus, « le texte altaïque », à l'intérieur de toute la narration du journal, a, dirait-on, une composition relativement autonome. Il est constitué de deux cycles : l'un d'eux présente, comme un sujet relativement clos dans une ascension continue et limitée par une frontière à la fois naturelle et artificielle, d'abord « l'approche de l'Altaï » (*Approach to the Altai*) et ensuite « l'ascension de l'Altaï » (*Ascent of the Altai*) vers les plus hautes chaînes situées sur la frontière avec la Chine (chapitre *Frontier of the Chinese Empire*). Le second cycle, qui est plus important par son volume, est le retour dans l'Altaï. Il commence par la description de Barnaoul, la plus

---

*putešestvenniki na Russkom Altae, 1848-1904 gg*, Kraevedčeskie zapiski, Vyp. 4, Barnaul, 2001, p 121-141.

grande ville de l'Altai, et il enchaîne par un voyage assez aventureux sur la rivière Mrassou dans la Chorie montagnaise (*Sporting Adventures*), ensuite sur le lac Teletskoe (*Sporting Adventures*), sur les chaînes altaïennes (*The Chains of the Altai*) et enfin, en second lieu, comme crescendo, par l'ascension difficile du plus haut mont de l'Altai, le mont Belukha (*Ascent to the Bieloucka*).

En outre, dans la partie principale du livre, au début de la narration, dans les trois premiers paragraphes, se détache une mention de l'Altai et de la question du chemin pour y accéder — l'auteur se trouve encore à Saint-Petersbourg: *Soon after my arrival in St. Petersburg I made the acquaintance of the late Admiral Rickardt, and from him gathered much information about Siberia, or, rather, the route through the country to Kamtschatka — the southern regions being unknown to him. He had only travelled by the great post-road from St. Petersburg to Ochotsk, — a very monotonous journey. The road **never approaches the Altai**<sup>4</sup>, being usually carried along the great Siberian plain at a distance of five or six hundred versts from this mountain-chain* (1); *The Minister of Finance very kindly put me in communication with a mining-engineer officer, who had been engaged in the Altai, and from him I collected much valuable information relative to my route* (2). L'émerveillement devant l'Altai se manifeste ainsi dans la partie la plus forte du texte, où la « monotonie » de la grande plaine sibérienne s'oppose dès le début au goût évident de l'auteur pour les chaînes montagneuses. Plus loin, dans le chapitre *Approach to the Altai*, il décrit son approche de l'Altai par la plaine de Sibérie occidentale, qui au fond ne l'intéresse pas, à cause toujours de son paysage « monotone ». La narration est animée seulement par l'apparition des exilés fugitifs, des brigands (*robbers*), par les difficultés de la route sibérienne et par la lutte avec un aigle.

La monotonie de la plaine de Sibérie occidentale ou des steppes situées au pied de l'Altai, une forme excessivement arrondie et la faible hauteur des montagnes sont jugées de façon négative: *We crossed the boundary between the Governments of Perm and Tobolsk, where I hoped to find greater variety in the scenery* (165); *Having gone over a most monotonous country for many stations, we arrived*

---

4. Mis en gras par l'auteur de l'article. De même pour les gras suivants.

at Bezroukova (167); We rode off at a sharp trot towards Zirianovsky, along a good road, but over a very uninteresting Steppe, with low mountains on each side (216); The first eighty versts is over a very uninteresting country, chiefly low hills destitute of timber (222); The first fifteen versts were uninteresting – rounded hills, with very few trees, to break the sameness of the landscape. After this we reached a more elevated part of the country, affording a fine view of the Tigeretzskoi chain (378); There is nothing either fine or picturesque in this valley, as the mountain-slopes are gradual and unbroken (404); From this point I began to ascend the valley, which is closed in by rounded hills of no great elevation, destitute of wood, giving it a sterile and monotonous aspect (187); We passed over several stations, all equally monotonous; dreary level plains stretching out in every direction, with trees only along the watercourses (182).

Ce ne sont pas des endroits pittoresques, ils ne ressemblent pas du tout à l'idéal romantique d'un paysage montagneux dans la littérature anglaise que W. Wordsworth a exprimé dans l'un de ses premiers poèmes *Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey* (1798):... *the tall rock, // The mountain, and the deep and gloomy wood, // Their colours and their forms, were then to me // An appetite*<sup>5</sup>.

Certes, la « variété » (*variety*) aidant, mise en exergue par un texte décrivant la nature comme la partie la plus importante de ce qui est pittoresque (voir Malcom Andrews<sup>6</sup>), le voyageur romantique anglais peut se retrouver apaisé même par l'uniformité de la steppe de Baraba, pourvu qu'elle soit couverte d'un tapis de végétation: *The ground was covered with a **great variety** of flowers, among which were geraniums, two varieties of delphinium, — one a pale blue, the other a beautiful deep blue, — a white, and also a deep crimson dianthus growing in large clumps, a deep red single peony, and purple crocus, with many others unknown to me. White and yellow nymphaea were growing in the lakes, along the shores of which the road winds for several versts, affording many fine views* (173-174).

5. Cité d'après G.H. Mair, *Modern English Literature From Chaucer To The Present Day*, London, Williams & Nogate, 1914, p. 167.

6. Malcom Andrews *The Search for the Picturesque: Landscape, Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*. Stanford, Stanford University Press, 1989, 269 p.

Rappelons que déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans l'esthétique anglaise et ensuite française, se formaient les idées du pittoresque (*picturesque*) et du sublime (*sublime, great*) qui ne correspondaient plus aux idéaux esthétiques des Lumières. Ces idées définiront la nouvelle esthétique d'un paysage qui ne ressemble plus au paysage idéal du néoclassicisme : dans cette nouvelle esthétique domineront la diversité, la puissance, la nature originelle, son dynamisme impétueux, les sentiments de terreur et de la peur qu'elle inspire (voir Le Scanff<sup>7</sup>, Twitchell<sup>8</sup>, Brennan<sup>9</sup>, Burwick<sup>10</sup>).

Edmund Burke, définissant les différences entre l'élevé et le beau, notait les attributs distinctifs suivants : la grandeur (*vast*), l'irrégularité (*rugged*), la négligence (*negligent*), l'obscurcissement et la tristesse (*dark and gloomy*) : *On closing this general view of beauty, it naturally occurs that we should compare it with the sublime; and in this comparison there appears a remarkable contrast. For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth and polished; the great, rugged and negligent... beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy: beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive*<sup>11</sup>. Il est évident que c'est le paysage montagneux qui correspondait le plus à cette nouvelle esthétique, non seulement parce qu'il « s'élevait » littéralement vers les cieux, mais à cause de sa tristesse, de son asymétrie, de son irrégularité et de sa massive majesté.

Les montagnes et la mer dans leur grandeur chaotique et inquiétante deviennent des sujets favoris dans l'art ; la technique même du travail sur de tels paysages s'est renouvelée : en lieu et place de la

7. Yvon Le Scanff, *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, Paris, éditions Champ Vallon, 2007, p. 23-29.

8. James B. Twitchell, *Romantic Horizons: Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting, 1770-1850*. Columbia, University of Missouri Press, 1983.

9. Matthew Brennan, *Wordsworth, Turner, and Romantic Landscape: A Study of the Traditions of the Picturesque and the Sublime*, Columbia, S.C., Camden House, 1987.

10. Frederick Burwick, *Romanticism: Keywords*, Chichester, West Sussex, John Wiley & Sons, 2015.

11. Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* URL : <https://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/sublime.html>. (Consulté le 10 septembre 2017.)

méticuleuse construction et finition en atelier du tableau néoclassique s'impose la pratique du *sketching* (« la réalisation de croquis »), suivie par le voyageur en des lieux pittoresques : *The art of sketching is to the picturesque traveler*<sup>12</sup>. À la faveur du recueil des données pour son livre sur les ornements gothiques (voir plus loin), Atkinson s'est habitué à ces voyages à croquis.

Dans son travelogue, la plupart des paysages sont accompagnés ou se terminent par un croquis (*sketching*). C'est pourquoi nous pouvons supposer que le travail sur ces fragments du journal était de l'ordre de l'ekphrasis ; le croquis sorti de l'archive de l'artiste évoquait dans sa mémoire le lieu et les circonstances de sa visite : *Having examined the rocks, and finished my sketches, I returned and sketched another view* (224) ; *The scenery at this point is so exceedingly fine, that I could not resist sketching the view. The mountains on the opposite side of the Irtisch are also very picturesque and beautiful in colour, varying from deep orange, yellow, and red, to grey and the deepest purple* (226) ; *Knowing it would be some time before the boat arrived, I took my sketching traps, and ascended the bank to some magnificent rocks* (231). À la différence de William Turner, Atkinson, dans ces études peintes à travers le mouvement d'une tempête romantique — qui parfois deviendra le sujet de la description — préférerait tout de même un certain calme du paysage : *I put down my sketch, and hurried to the other side of the peak, when I beheld the cause of their alarm – evidently a frightful storm was coming towards us, for the high peaks to the west were just being wrapped in a terrible black mantle* (204).

Les montagnes de l'Altaï pouvaient être un modèle idéal pour le peintre romantique européen : leur exotisme inexploré, leur aspect originel et sauvage ont paru étranges à celui qui était habitué au Grand Tour, à la beauté des paysages montagneux suisses ou italiens. La hauteur des montagnes, leur relief irrégulier, nombre de rochers et de gouffres, des orages terrifiants et des tempêtes de neige transformaient le voyage dans l'Altaï en une succession de rencontres

12. William Gilpin, *Three essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*. S.d.<https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004863369.0001.000/1:4?rgn=div1;view=fulltext>. (Date d'accès : le 10 septembre 2017).



avec « le romantique », non pas dans sa variante « romance » avec son côté « love story », mais avec un côté « Dame Nature », comme l'appelle souvent Atkinson.

Il n'y a pas de différence essentielle entre les images des montagnes de l'Oural, de l'Altaï, de l'Alataou et des Saïan : elles sont décrites d'après un modèle d'espace majestueux, chaotique et dynamique qui impressionne fortement l'artiste. Pourtant, en comparaison avec les montagnes de l'Oural, les monts de l'Altaï sont toujours présentés à travers nombre de métaphores ou caractérisations de détails du paysage qui sont d'importance centrale pour tout le journal de voyage. Ainsi du mot *terrific*, qui chez Atkinson caractérise toujours un monde naturel dangereux ; sa répartition dans le texte du journal correspond à une grande quantité de tempêtes, orages, ouragans et tempêtes de neige qui se déchaînent dans l'Altaï. Nous n'avons trouvé qu'un seul cas de l'utilisation de cet adjectif dans la narration sur l'Oural et onze dans celle sur l'Altaï.

Voici quelques exemples. L'intérêt d'Atkinson pour tout ce qui produit une impression « frappante » (*striking*) est évident, mais si dans le contexte du paysage de l'Oural, nous rencontrons seulement deux jugements identiques (*The country across this part of the chain has **no striking** features — there are no rugged mountain summits to break the monotony* (48); *Although there are no great mountain masses in this region rising far into snowy space, to **strike** the beholder with **wonder*** (88), dans la description de l'Altaï, leur quantité augmente considérablement, permettons-nous quelques exemples :... *whose high, snowy peaks, and rugged precipices, formed a **striking contrast** to the wooded valley beneath* (193);... *sometimes a cold cutting breeze rushing down the ravines made my teeth chatter, but did not in the slightest degree affect **my sense of the picturesque**; for on reaching a part of the pass, **presenting peculiarly striking features**, I sat down on a large block of granite, and sketched a view* (208);... *the rich foliage on its banks grows with **striking** picturesqueness amid fallen rocks* (373); *The traveller, who attempts to force his way into a land abounding with such **striking scenery*** (441).

La dimension majestueuse de l'Oural ne représente que le premier échelon dans l'échelle de ce prédicat clé de la nature romantique, alors que dans l'Altaï, la quantité et « la qualité » des

éléments grandioses du paysage, comme les cèdres, s'amplifient: *I had before seen cedars in the Oural, but in comparison with these they were very small. Here I found them in a southerly region, high in the mountains, and in their native woods, where the tree grows in all its grandeur and beauty* (194). Les paysages de l'Europe corrigés par l'architecture paraissent aussi à Atkinson insignifiants en comparaison, par exemple, des paysages d'une partie de l'Altaï qui est proche de l'Irtych: *The scenery of the Rhine, however, is very small and tame compared with that of the Irtisch. Had the race who inhabited these regions, like the Rhenish barons, built castles on the precipices, they might have added much to the interest of the landscape, but without improving its grandeur* (242).

Dans son travelogue, Atkinson vise non seulement à la caractérisation d'un paysage concret, mais à la description rhétorique d'un paysage romantique généralisé. Ainsi, le majestueux (*grand*) dans la description du paysage est accompagné d'autres attributs romantiques (*picturesque, wild, sublime, awful, gloomy, horrible, etc.*):... *the scene has a touch of the infernal about it; still it is highly picturesque and grand* (110); *the gorge bursts upon the traveller in all its grandeur. The precipices rise up two thousand feet, broken into ragged and picturesque shapes* (439);... *the rushing water must be sublime, and the roar terrific* (199);... *the track became more difficult, and the scene more rugged. On the opposite side of the torrent the crags rose up in the wildest grandeur* (201);... *offer most glorious studies to the lover of Nature, possessed of sufficient courage to woo her in these sublime regions when bedecked in her wild and gorgeous attire* (210);... *this led us into a pass infinitely more grand than the Cholsoun. Down this wild scene we found our way* (211); *From this point a grand and wild scene was before us – high peaks of dark slate rose to a great elevation... (397-398);... leaving me bewildered and fascinated by the grandeur and sublimity of the fleeting vision* (184); *The storm still raged above us with terrific fury and awful grandeur* (206); *Two white peaks rose far into the cold, grey sky; the full light of the moon shining upon one of them, and aiding much in giving a most solemn grandeur to the gloomy scene. Fancy began to people this place with phantoms, ghosts, and goblins of horrible aspect* (233).

L'impossibilité généralisée d'exprimer cette grandeur dans n'importe quelle langue, qu'elle soit verbale ou non verbale, devient à plusieurs reprises le sujet de réflexion de l'auteur, et cela se passe toujours dans le contexte altaïque :... *leaving me bewildered and fascinated by the **grandeur and sublimity** of the fleeting vision. This was a scene never to be forgotten. Unfortunately it was one my pencil could not paint or my pen describe: I only profess to be able to shadow it forth dimly* (164);... *their various-coloured rocks, with the patches of moss of almost every hue, and the sparkling waterfalls that come tumbling down their rugged sides, produce an effect **impossible to be described by language*** » (373); *This is one of the works of nature, which must be seen to understand its **vast and gloomy grandeur**. Only a faint idea of this scene can be conveyed, even when painted on a large scale* (401).

Comme d'autres voyageurs romantiques, Atkinson cherche dans le paysage du pittoresque (*picturesque*), qui, comme nous l'avons vu dans les contextes ci-dessus, se caractérise avant tout par une variété (*variety*) de paysages : pour les montagnes, c'est la hauteur qui dépasse la moyenne, une forme irrégulière et asymétrique (*rugged, broken*) de leur silhouette, une richesse de couleurs et une variabilité géologique de leur structure, et enfin, la végétation luxuriante qui les couvre. William Gilpin, l'un des grands prédécesseurs des romantiques anglais, dans son essai sur les aspects du pittoresque dans l'art, définit la *ruggedness* (« l'irrégularité de la forme de l'objet, les lignes cassées de son contour ») comme un composant important du pittoresque (*picturesque*), au même rang que la *roughness* (« rugosité de la surface ») :... *roughness forms the most essential point of difference between the beautiful, and the picturesque; as it seems to be that particular quality, which makes objects chiefly pleasing in painting. – I use the general term roughness; but properly speaking roughness relates only to the surfaces of bodies: when we speak of their delineation, we use the word **ruggedness***<sup>13</sup>.

Une grande partie des cas d'utilisation de l'adjectif *rugged* (habituellement en couple avec le pittoresque *picturesque*) chez Atkinson se manifeste dans le descriptif des paysages montagneux de l'Altaï, par exemple :... *which **are rugged and picturesque**: they are granite*

---

13. William Gilpin, *op. cit.*

*without any vegetation* (224); *On both sides of the river the mountains are very picturesque, with rugged crags of granite, crowned by high snowy peaks* (233); *The precipices rise up two thousand feet, broken into ragged and picturesque shapes* (439); *They were broken into very rugged and picturesque shapes* (503).

La forme cassée du contour montagneux est souvent alliée à la hauteur des sommets et des rochers qui sont comme lancés verticalement: *Here the rocks rise from the road to a great height, in rugged and picturesque masses* (188); *On one side Nature exhibits her most rugged forms, peaks and crags of all shapes rising up far into the clear blue vault of heaven* (204); *The rocks on both sides of this gorge rise to a great elevation, and are broken into very rugged crags...* (198); *The rocks were almost perpendicular...* (199); *The country in this region is very wild, and many rugged peaks rise to a great elevation* (343); *The cliffs still retained their rugged appearance and perpendicular form* (371). Plus bas, nous essaierons de trouver un lien entre la hauteur des montagnes et des rochers avec certains objectifs esthétiques d'Atkinson, conditionnés par ses propres intérêts professionnels.

Le descriptif de son voyage est riche en images de tempêtes, d'ouragans, d'orages et de tempêtes de neige (*storm, thunder storm, snowstorm, gale, hurricane, tempest*), qui sont caractérisés comme *furious, frightful, terrific, tremendous* (sur la tempête dans le romantisme, voir G. Hardy<sup>14</sup>). Déjà, la première sortie du voyageur dans les montagnes de l'Altai a été marquée par un signe visuel de leur nature violente et par le tableau d'un orage qui se rapproche: *About three o'clock on the second day I first distinctly saw the Altai... now shattered by the storms which often blow with great fury across these Steppes. Having sketched the above scene, I pushed on again; and each ten versts brought other parts of the chain into view. I now noticed a storm gathering over the mountains, which were shortly completely obscured* (182).

---

14. George Hardy, *Tempests: tempests and romantic visionaries: images of storms in European and American art: Images of Storms in European and American Art*, [Oklahoma, Oklahoma City Museum of Art, 2006, p. 27-47.

Impétueuse, violente ou mystérieuse, cette nature des montagnes de l'Altaï (dans le descriptif des montagnes de l'Oural, ces motifs sont moins fréquents) évoque, chez le narrateur Atkinson, la peur ou même la terreur, des émotions assez fréquentes aussi bien dans l'esthétique romantique, que chez les narrateurs et les personnages des romans gothiques (voir Cavallaro<sup>15</sup>): *No robbers would disturb us on such a night; indeed, the howling of the storm was so fearful...* (306);... *to topple over into these fearful depths* (369-370);... *the dark mass became black and descended upon the lower summits. It had a fearful aspect* (372);... *when we heard the wind sweeping over the lake with a fearful sound* (374);... *the storm was coming on like a locomotive engine; when I could only count six after the flash, the bellying was fearful* (388); *Much as I like to see a thunder storm, this made me fear its dreadful effects* (388); *In about half-an-hour the storm passed off towards the mountains, among which it echoed with fearful grandeur* (388);... *evidently a frightful storm was coming towards us* (389); *I could feel it tremble with each crash. So long as memory lasts I shall never forget the effect of this fearful night* (389);... *to the edge of some fearful precipices, which overhang the valley of the Katounaia* (409); *All the high peaks around were now enveloped in dense black clouds, giving a fearful aspect to the scene* (393).

C'est le terrible qui entre pour Atkinson dans une gradation rhétorique et émotionnelle face aux éléments: *The storm still raged above us with terrific fury and awful grandeur* (206); *On it rushed, rolling the stones with terrific fury* (191);... *indeed, the rushing water must be sublime, and the roar terrific* (199);... *looked up at the snowy peaks over which we must ride with evident feelings of horror* (391).

La nature des montagnes de l'Altaï est remplie pour l'artiste anglais d'un dynamisme de la lumière, du son et du mouvement; d'où sa préférence pour les descriptions des tempêtes monstrueuses et des orages, du son des chutes d'eau et des torrents montagneux, des graduations brusques de la lumière et de la triste obscurité. Pour compléter le tableau, il ne manque ici que des brigands (voir

---

15. Dani Cavallaro, *Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*, London, New York, Continuum, 2002.

Gaunt<sup>16</sup>) — mais en revanche leur présence complique la marche vers l'Altaï à travers la plaine de Sibérie occidentale et le séjour d'Atkinson chez les Kazakhs dans les steppes de l'Irtych.

Nous ne pouvons pas ne pas remarquer que dans sa narration, Atkinson mentionne seulement des artistes qui furent les prédécesseurs du romantisme dans la peinture, ou bien les peintres romantiques les plus en vogue de leur temps. C'est le cas notamment de Salvator Rosa (ses brigands, ses arbres cassés, ses montagnes, ses ruines pittoresques ont influencé aussi bien la narration que les dessins de notre Anglais): *What with venison and wodka, the poor fellows made a glorious feast; singing songs until a late hour. Such **savage scenery** with such **wild music** would have satisfied a Salvator Rosa or a Callot* (397). On peut comparer avec la mention de Salvator Rosa dans la lettre d'Horace Walpole depuis les Alpes suisses (*Precipies, mountains, torrents, wolves, rumblings, Salvator Rosa!* — cité d'après Nicolson<sup>17</sup>).

La référence à William Turner, nous semble-t-il, est liée à l'interprétation polémique que fait Atkinson du troisième volume des *Peintres modernes* de John Ruskin (1856) qui venait d'être publié. Le célèbre critique remarque que *we find a singular manifestation of love of mountains, and see our painters traversing the wildest places of the globe in order to obtain subjects with craggy foregrounds and purple distances*<sup>18</sup>. Les paysages du journal de voyage d'Atkinson deviennent comme des illustrations de cette observation globale. Nous trouvons chez lui plusieurs descriptifs d'une grande variété de nuances et de transitions entre la lumière et la couleur dans lesquelles le *purple* est l'une des teintes les plus répandues.

L'un de ces paysages semble évidemment polémique par rapport au passage de Ruskin cité plus haut. Atkinson, en mentionnant la critique et son artiste contemporain préféré William Turner dans

---

16. William Gaunt, *Bandits in a Landscape: A Study of Romantic Painting from Caravaggio to Delacroix*, London, Studio limited, 1937, 183 p.

17. Marjorie Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Seattle and London, University of Washington Press, 1997, p. 25.

18. John Ruskin, *Modern Painters*, vol. III *On Many Things*, London, George Allen, 1906, p. 266-267.

son commentaire final, ne se limite pas au violet, mais utilise toute une gamme de couleurs : *The **rocks** on both sides in the **foreground** are a dark red granite, those in the **distance** are slate. The plants and flowers growing with a tropical luxuriance upon and out of their crevices, gave the scene quite an enchanting aspect. It was savage nature adorned with some of her most lovely ornaments. The **deep red** on the granite, the **grey, purple, and orange** on the slate, with the **bright yellow** of the birches **on the distant** rocks, overtopped as they were by **deep purple** mountains, rendered this a study of inestimable value. Had Ruskin been here he must have acknowledged that **Dame Nature** was as a colorist more **Turneresque than Turner** himself* (368).

Mais l'affaire ne se limite pas aux seules allusions picturales. En contemplant le paysage nocturne du col de l'Altaï, le narrateur se souvient d'une scène qui se déroule au « Col du loup » dans l'opéra très romantique de Carl Maria von Weber *Der Freischütz* (1821) : *The small river was fretting and leaping along in numerous cascades, and occasionally we caught a glimpse of its white falling sheets, looking like ghosts flitting about on this wild spot. So supernaturally strange did the scene appear as we rode along, that I could not help exclaiming to my companion, « Surely this is the fearful glen in « Der Freischütz »* (360). Ici, il mentionne inconsciemment la présence de son compagnon ou de sa compagne européens.

L'évidence de l'intérêt d'Atkinson pour les voyages dans les montagnes et en particulier dans l'Altaï nécessite quelques précisions concernant le contexte biographique et artistique de ses stratégies créatrices. Premièrement, il était lié à l'univers de la pierre depuis son enfance : il était le fils d'un maçon et avait commencé sa carrière comme tailleur de pierres. Dans ses nombreuses descriptions des paysages montagneux, il analyse la structure des roches qu'il rencontre, définit le type et les nuances de couleurs des minéraux comme dans une vision double, celle de l'artiste et celle du « spécialiste de la pierre », du géologue. Il n'est pas étonnant que, suite à ses publications, il ait été admis en 1859 dans la Société royale de géologie.

Les chercheurs supposent justement qu'à l'époque du romantisme anglais, à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on peut parler d'apparition d'une sorte de « géologie esthétique »



synthétique (*aesthetic geology*<sup>19</sup>), quand l'économique et l'esthétique, la poésie et la géologie sont intimement liées. La plupart des descriptions de paysages montagneux d'Atkinson manifestent surtout son identité de géologue, construite dans la narration littéraire sur un paysage « pittoresque » et « diversifié » : *The jaspers are found in a great variety of colours; the most beautiful, a deep green, dark purple, dark violet, grey, and cream-colour; also a ribbon jasper with stripes of reddish-brown and green. The porphyries are equally fine and varied – some of most brilliant colours* (112); *There are several beautiful varieties of jasper and porphyry in the mountains, but they are too far away to be used. After sketching a view of the lake, we crossed the country to follow our companions* (195); *Some of those we passed are jasper of a dark reddish brown, others are of a deep purple, contrasting beautifully with the yellow and green moss growing among them* (241).

Deuxièmement, dans son livre, Atkinson a incarné en partie son expérience d'architecte et son idéal architectural, lié au style néogothique anglais, Gothic Revival (voir Brooks<sup>20</sup>). En 1829, lui et son homonyme Charles Atkinson ont composé un livre sur les ornements des cathédrales gothiques (*Gothic Ornaments Selected from the Different Cathedrals and Churches of England*), qui est un recueil imprimé de dessins d'ornements des cathédrales de style gothique. Ce fut l'une des premières parutions à avoir contribué à la popularisation du style gothique médiéval anglais et à la création du style néogothique dans l'architecture. Ensuite, dans les années 1830, Atkinson a réalisé quelques projets de bâtiments avec des éléments isolés de style gothique et deux églises néogothiques, comme l'église anglicane St. Nicolas dans le quartier de Londres Lower Tooting, qui a été construite en 1831, ainsi que sa création principale qui est l'église Saint-Luc, St. Luke's Church, avec des contreforts, des arcs et quatre tours décorées d'ornements en forme de feuilles qui sont devenus classiques pour le style néogothique. Le registre officiel des bâtiments de la Grande-Bretagne le définit dans l'état actuel comme

---

19. Noah Heringman, *Romantic Rocks, Aesthetic Geology*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2011, p. 3.

20. Chris Brooks, *The Gothic Revival*. London, Phaidon, 1999.



« ruines de l'église bâtie en pierre de taille dans un style gothique perpendiculaire » (« Perpendicular Gothic style »)<sup>21</sup>.

Nous ne pouvons pas ne pas remarquer la page du titre et la dédicace faite à l'empereur russe dans le premier volume des journaux d'Atkinson : elles sont dans un style gothique, ce qui fut d'ailleurs typique de nombre d'éditions victoriennes et ce jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Plus représentatif est son goût tout architectural pour des illustrations sous forme de gravures qui représentent les lieux les plus pittoresques des montagnes de l'Oural (« *Entrance to a Cavern* », « *The Robbers, or Four Brothers* », « *Curious Rocks on the Tchoussowaïa* », « *Rocky Tomb* », « *Summit of the Katchkanar* »). Dans toutes ces illustrations sont représentés des montagnes et de hauts rochers dont les contours rappellent les silhouettes de cathédrales gothiques.

Dans les ekphrasis, que ce soit celle des montagnes de l'Oural ou celle de l'Altaï, sont utilisés des termes architecturaux caractéristiques du style néogothique, comme *buttresses* (contrefort, colonnes extérieures porteuses des cathédrales gothiques qui sont devenues un de leur traits principaux) et *pinnacles* (pinacles), dont les colonnes étaient souvent couronnées : *I found them broken in huge masses, like buttresses...* (34) ; *Huge buttresses jutted from the sides of the cavern, forming deep recesses; these I examined, but found no openings* (35) ; *On the opposite side of the torrent the crags rose up in the wildest grandeur. Time had chiselled them with his unsparing hand into varied forms; some like turreted battlements and mighty towers; others into enormous buttresses propping up the mountain* (201) ; ... *many offshoots project from the chain, falling very abruptly into the valley, like buttresses propping up the higher mass* (223) ; *The summit of Bielouka is formed by two enormous peaks, shored up with innumerable buttresses, which form ravines or small valleys* (409) ; *The rocks are broken into pillars and pinnacles* (347). Ces détails se rencontrent dans la peinture romantique et même dans la poésie. Voici les fragments du poème *Beachy Head* (1807) de Charlotte Smith, qui décrit un paysage autour d'un ermite : *Lay fragments gray*

21. <http://www.britishlistedbuildings.co.uk/101293101-ruins-of-church-of-st-luke-cheetham-ward#>. WbqZ1D5JbM1

*of towers and buttresses, // Among the ruins, lost among the deepening gloom*<sup>22</sup>.

Outre cela, comme dans les gravures, dans les paysages verbaux et les ekphrasis d'Atkinson saute aux yeux la régularité des clichés rhétoriques de l'auteur, dont nous pouvons lier la sémantique avec son goût pour le très haut et la verticalité. La hauteur naturelle de l'Altaï, par comparaison avec les montagnes de l'Oural partiellement érodées, est décrite dans des termes variés, mais répétitifs, comme *rocks of a great height, precipices of great elevation, very high conical mountain, heaved up into a vertical position, heaved far up towards heaven, far into the clouds*. Pourtant, l'intérêt gothique d'Atkinson pour la verticalité ne s'arrête pas là. Comme on l'a dit plus haut, il a fait des projets de cathédrales dans le style néogothique *perpendicular style*. Il est impossible de ne pas remarquer que le même mot *perpendicular* (« vertical ») est utilisé par Atkinson avant tout pour la caractérisation des paysages altaïques : pour la description des paysages de l'Oural, nous avons noté seulement quatre cas d'utilisation de ce mot, alors que dans le cas de l'Altaï il y en a plus d'une vingtaine.

Il est logique que les ruines naturelles, géologiques de l'Oural et de l'Altaï rappellent à Atkinson les ruines architecturales avec silhouettes et détails qui sont devenues un motif courant dans la peinture européenne baroque et romantique, ainsi que dans la poésie romantique anglaise et dans le roman gothique (voir McAuley<sup>23</sup> ; McFarland<sup>24</sup>). Le plus souvent, ce sont des ruines de châteaux (*castles*), mais parfois de temples antiques : *I descended the river for about an hour and a half, when I came to a splendid scene. The stream runs winding through a limestone gorge, in which cliffs of every varied form rise 400 feet; some resembling **the ruins of old castles**...* (34); *On approaching nearer I observed many curious objects standing*

---

22., Charlotte Smith, *Beachy Head*, URL : <http://eng-poetry.ru/PrintPoemE.php?PoemId=1236> (Date d'accès : 10 septembre 2017.)

23. Jenny McAuley, *Representations of gothic abbey architecture in the works of four romantic-period authors: Radcliffe, Wordsworth, Scott, Byron*, PhD University of Durham, Department of English Studies, 2007.

24. Thomas McFarland, *Romanticism and the Forms of Ruin: Wordsworth, Coleridge, the Modalities of Fragmentation*, Princeton University Press, 2014.

on its shores, having the appearance **of a ruined city** – masses of rock, and pillars of **various forms**, standing quite isolated, hacked by **picturesque mountains**, give to the place a very singular effect (164);... that this spur of the Altai, which I was crossing, terminated in the plain about sixty versts distant. There are some exceedingly **picturesque rocks** on these mountains, – **some like ruined castles**, with **circular apertures perforating the huge towers**; others have taken the form of human heads of a gigantic size, beside **which the Great Sphinx of Egypt would appear an infant** (185);... crags, often taking the forms of fine **old ruins**, with **battlements and turrets** of gigantic dimensions (272); They often, as already stated, present **the appearance of ancient castles**, well suited for the residence of genii and demons (393);... considerably elevated; in others, pedestals supported what might well be taken for the **ruined shafts of columns** of gigantic dimensions (290); As we passed over the mountain, I saw some basalt **columns** in a deep ravine beneath (379).

Enfin, sur les rives de l'Altaï, à proximité de l'Irtych, il a découvert ce qu'il a d'abord pris pour les restes d'un immense temple et ensuite pour les ruines d'un château: *It has been a work of great labour, and must have been built by a different race from the present, who look upon it with wonder... Continuing our ride towards the upper end, I saw near the centre a great heap of stones, with a large cluster of pillars rising out of them. In the distance this had all the appearance of a ruin. [...] It is probable that these walls were built to enclose the site for a temple, and that war, or some other cause, stopped the project [...] and it so much resembled an old castle, that I rode up to it before I could believe it to be one of Nature's edifices* (293-294).

Des piliers en pierre qui ressemblent à La Mecque romantique des artistes anglais, Stonehenge — Atkinson a retrouvée celle-ci exactement dans l'Altaï: *At a short distance in front of us, I beheld huge pillars of rock, rising up fifty or sixty feet, which reminded me of Stonehenge, but on a most gigantic scale* (205); *They are granite, worn into pillars of various forms, curiously grouped around a large mass in the centre. When seen from a distance, they had reminded me of Stonehenge...* (210).

Ainsi, de ce qui a été dit plus haut, découle que la nature de l'Altaï montagneux est devenue pour Atkinson non seulement l'objet d'une « saisie » visuelle et verbale, mais aussi une « projection » de son imagination néogothique et romantique. Il est regrettable que le volume du présent article ne permette pas de parler de la romantisation littéraire des populations originelles de l'Altaï, des « Kalmouks », comme les appelle le narrateur ; cela rappelle la manière dont la littérature européenne traite les Indiens d'Amérique.

(Traduction par Olessia Koudriavtseva-Velmans)